الاختيارات التركيبيّة في الصّورة الشعريّة

مليكة بوراوي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار-عنابة

ملخص

الصورة الشعرية تعرف جمالي في مستواها الأول ونتاج لمعطى كوني تشكله المخيلة والعقل ضمن حشد هائل من الوسائل التعبيرية. إنها حصيلة خبرة جمالية تتضمنها اختيارات واعية لمكونات إيقاعية وتركيبية ودلالية تسم مبدعها بالتميز والتفرد .ولقد ظلت الدلالة هي المدخل الأساس لدراسة الصورة الشعرية في كثير من الأبحاث الغربية والعربية إلى غاية ظهور مجموعة من الدراسات التي تدعو إلى الاستفادة م اللسانيات وبالذات من علم التراكيب في دراسة الصورة الشعرية وبخاصة (الاستعارة) .فالسؤال المطروح:هل التركيب وحده كاف كاختيار من المبدع لتشكيل الصورة الشعرية؟

Résumé

L’image poétique est, en premier plan, une reconnaissance esthétique et en second plan le produit d’une donnée universelle composée par l’imaginaire et l’esprit, dont le créateur choisi l’outil expressif qui la met en valeur parmi une multitude de moyens expressifs. Elle est le résultat d’une expérience esthétique contenue dans des choix conscients de composants rythmiques, grammaticaux et sémantiques qui caractérisent leur créateur, et fassent qu’il soit unique. L’approche sémantique a été, pendant longtemps, privilégiée dans l’étude de l’image poétique en occident comme en orient, jusqu’à l’apparition d’études qui prônent le recours à la linguistique- à la grammaire plus précisément- dans l’étude de l’image poétique, et surtout la métaphore. Mais la question qui reste posée est : est que la grammaire suffit-elle, à elle seule, en tant que choix conscient du créateur à la formulation de l’image poétique ?

المقدمة:

إذا كان الدرس التقليديّ قد صنف أشكالا للصورة الشعريّة: استعارة وتشبيها وكناية ومجازا، فإنّ الدرس الحديث يكاد ينزع إلى جعل مصطلح استعارة "Métaphore"مصطلحا عاما دالا على كل أنواع التصوير، وقد نعتها اللّسانيّ الفرنسيّ "ميشال لوغيرن" "Michel Le Guern" بأميرة[1] الصور "La reine des figures" مقصيّا التشبيه من دائرة الصورة الشعريّة، لأنّ "التشبيه في معناه المختزل ليس صورة لانه يبقى

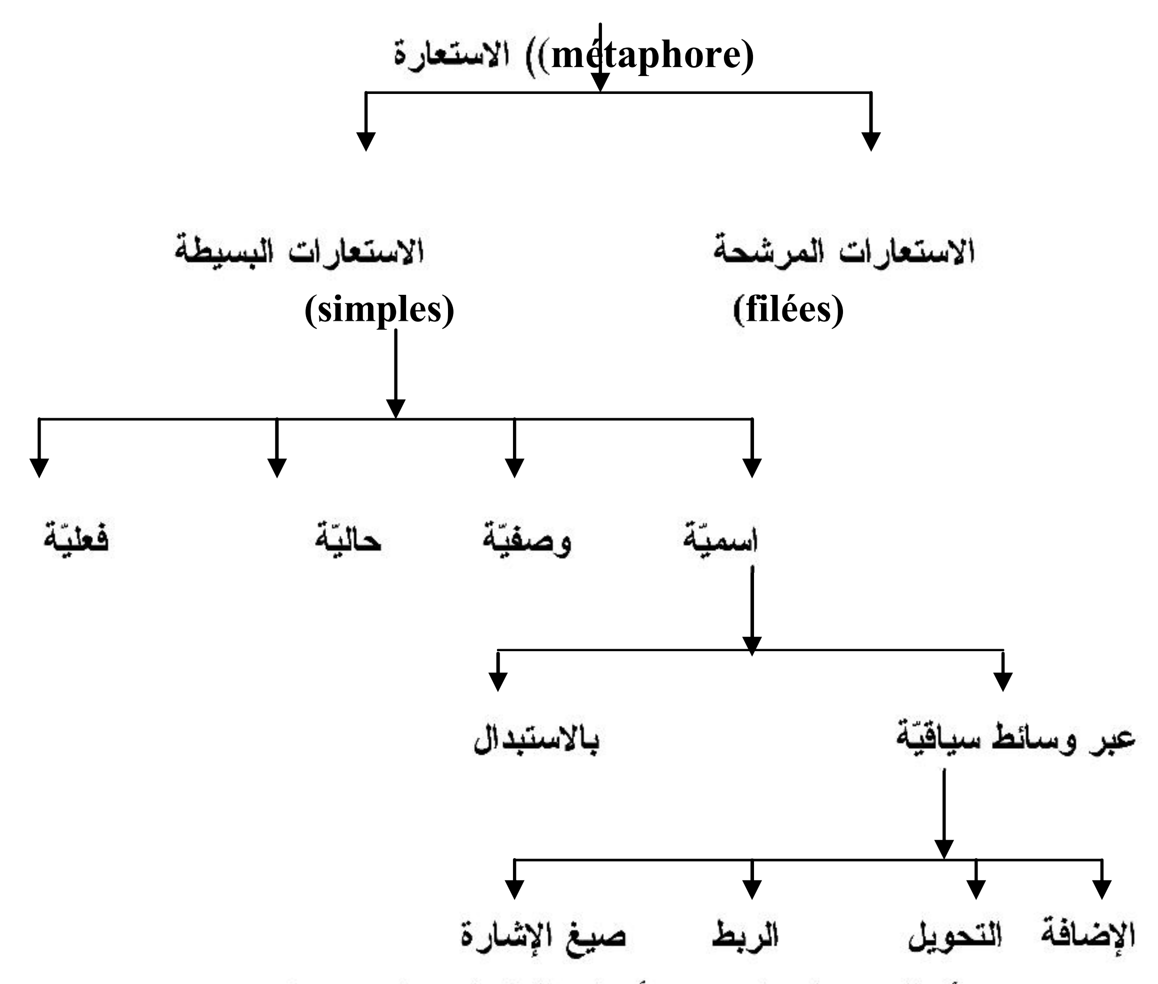
ضمن تجانس السياق، ولا تقارن من ناحية الكميّة إلا بين وقائع متشابهة[2].والظاهر أن اللسانيّ "لوغيرن" تجذبه الصورة الشعريّة القائمة على المنافرة الدلاليّة بين طرفيها، وفي مقدمتها "الاستعارة". أمّا التشبيه فيعزل عن دائرة الصورة لأنّ كل طرف يحتفظ بدلالته المعجميّة في العملية التشبيهيّة. ويرى الباحث "هنري ميشونيك" Henri Meschonnic بأن سوء استخدام كلمة "صورة" ليس هو الأكثر إثارة للانزعاج ، وإنّما الإبهام والغموض هما الأكثر بعثا للقلق: "إن هذا المصطلح يستخدم تارة كاسم جنس للدلالة على كل علاقة مشابهة ويستخدم طورا آخر مرادفا للاستعارة وحسب دون التشبيه، وهو بهذا يكثف عجز الأسلوبيّة، أو النقد، لبناء علميتها "[3] .

ونظرا إلى أن كثيرا من الدراسات الحديثة يركز في دراسة الصورة الشعريّة على الاستعارة، فإنّنا آثرنا أن ندرج النظرية التركيبية ومفهومها للصورة الاستعارية في البحث اللساني الحديث.

النظريّة التركيبيّة:

ظلت الدلالة هي المدخل الأساس لدراسة الصورة الشعرية في كثير من الأبحاث الغربيّة والعربيّة إلى غاية العقد السادس من القرن العشرين، حين ظهرت مجموعة من الباحثين الغربيين تنتمي إلى العلوم الإنسانيّة ، ومنها اللسانيّات تدعو إلى الاستفادة من هذا العلم، وبالذات من علم التراكيب في دراسة الصورة الشعريّة، وبخاصة "الاستعارة".

ونذكر من بين هذه المجموعة الباحثة الإنجليزية كريستين بروك روس"Rose Christine Brooke"، التي أصدرت عام 1958 كتابها " نحو الاستعارة " (Grammar of metaphor)[4]، وهو عبارة عن دراسة في أعمال اثني عشر شاعرا منظمة إيّاها – أي هذه الدراسة – بحسب انتماء الاستعارة إلى أجزاء الخطاب المختلفة: الفعل والاسم والوصف والنداء والإضافة إلخ...[5] ويمكن تلخيص تصور الباحثة للصورة الاستعاريّة في المخطط الآتي[6]



وبعيدا عن الأمثلة الإنجليزيّة، نورد أمثلة باللغة العربيّة لا تختلف عمّا استشهدت به الباحثة "بروك روس".

ذكرت من أنواع استعارة الأسماء "الاستبدال أو التعويض"، وتعني به تلك الاستعارة التي تستبدل بالتعبير الحرفيّ الحقيقيّ، ويظهر المعنى الاستعاريّ من خلال قدرة المتلقي على فكّ الرموز، وقراءة ما وراء السطور كقولك "عيني" وأنت تتحدث عن "ابنتك"، ويمكن تشبيه معالجة "بروك روس" للاستبدال في الاستعارة بمعالجة عبد القاهر الجرجاني: لأنواع الاستعارة يقول: "واعلم أن اللفظة المستعارة لا تخلو من أن تكون اسما أو فعلا ، فإذا كانت اسما كان اسم جنس أو صفة، فإذا كان اسم جنس فإنك تراه في أكثر الأحوال التي تنقل فيها محتملا متكافئا بين أن يكون للأصل وبين أن يكون للفرع الذي من شأنه أن ينقل إليه فإذا قلت "رأيت أسدا" صلح هذا الكلام لأن تريد به أنك رأيت واحدا من جنس السبع المعلوم، وجاز أن تريد أنك رأيت شجاعا

باسلا شديد الجرأة ، وإنّما يفصل لك أحد الغرضين من الآخر شاهد الحال وما يتصل به من الكلام من قبل ومن بعد ..."[7]

يرى "الجرجاني" أنّ اسم الجنس (كلفظة أسد) حين يرتبط بلفظة مبهمة كـ "رأيت"، فإن اللفظة تحتمل المعنيين: الأسد الفعليّ، والرجل الشجاع. فالأسد الفعليّ هو المعنى الأصلي عند الجرجاني، أما الفرعيّ فيعني به الرجل المحارب، أي المعنى المجازيّ، والذي يحسم معناه في النهاية هو المقام أو الحال، وهو ما كانت تشدد عليه الباحثة الانجليزية .

وتحدثت الباحثة كذلك عن الرابط بالإضافة "le lien génitif" في الاستعارة الاسميّة، وذلك من خلال إسناد معنى إلى معنى آخر، بحيث أن اللفظ الأول (المضاف) يصبح معرفة باللفظ الثاني (المضاف إليه)، فتحدث اللاملاءمة بين الطرفين: المضاف والمضاف إليه كقولك: "أظفار المنية"، فلا توجد علاقة منطقيّة بين المضاف "أظفار" والمضاف إليه "المنية". لقد أدت علاقة الانحراف بين طرفين ينتميان إلى قطبين مختلفين إلى بروز قطب جديد يدرك بالحدس[8]، مثلما تدرك مركبات: لجين الماء، وذهب الأصيل، وأوزار الشر، إلخ ..

وتحدثت "بروك روس" في الاستعارة الاسميّة عن الاستعارة بالصفة (l'adjectif) التي تعدّ رابطا مساعدا إضافيّا في إدراك المفهوم الذي يعنيه المتكلم، وإنّ "طبيعة العلاقة التي تربط الصفة بالاسم الموصوف هي التي تعطي التعبير أو لاتعطيه زخمه الاستعاري"[9]، ومن أمثلة الاستعارة بالصفة قولك: "القصائد المتوحشة"، "النار الحسودة"، و"الليل الأبدي" "إن العلاقة بين الاستعارة والاسم غير المذكور الذي تشتق منه الصفة هي علاقة تطابق وتماثل، وتفسر عادة بالإضافة كما هو الحال في "نار الحسد" أي الحسد نفسه و"ليل الأبدية" أي الأبدية نفسها[10] .

أما العلاقة التي تربط الصفة بالموصوف ، فهي علاقة انحرافيّة أو لا ملاءمة، وهي التي – أي الانحرافيّة – تجعل الصورة أكثر تأثيرا وتشويقا في نفس المتلقي.

إنّ موضوع "نحو الاستعارة" الذي عالجته "كريستين بروك روس" هام إلا أنّ التفسيرات التي جاءت بها الباحثة ظلت حبيسة الجانب الدلاليّ لكل التشكلات الاستعاريّة، ولم تتطرق مطلقا للميكانزمات اللسانيّة التي تضمّ الصورة، كما أن النتائج

المتوصل إليها جد عامة[11]، وليست خاصة بالضرورة بالاستعارات فما الذي يفرق بين خصوصيّة التركيب الاستعاريّ والاستعمالات الحقيقيّة؟وهذا ما لم تستطع الباحثة الإجابة عنه. وقد كانت دراستها منطلقا لدراسات أخرى مثل دراسة الباحثة الفرنسيّة "إيرين طامبا متز" "Irène-Tamba Mecz" المعنونة بــ "المعنى المجازيّ" "le sens figuré" (1981)

وكذلك منطلقا للباحثة اللسانيّة الفرنسيّة "جويل قارد تامين Joëlle Gardes-Tamine"، التي تناولت في كتابها المشترك مع "جون مولينو"[12]"Jean Molino" مدخل إلى تحليل الشعر"Introduction à l'analyse de la poésie"، الجانب التركيبيّ في الاستعارة، وتحدثت عن استعارة الفعل وأطلقت عليها اسم "الاستعارة بالغياب" (in absentia))[13]، كقول هيجو: "غدا لا ينضج " Demain ne murit pas" . فلفظة غدا – في رأيها – تقترب إيحائيا من لفظة محذوفة من السياق وتتناسب مع الفعل (ينضج) وهي لفظة (فاكهة) وهذا التقارب يستنتجه القارئ دون أن تقدم له أسباب هذا التقارب[14].

ولعل من بين الأسباب التي أدت إلى إخفاق " تامين " في دراسة الاستعارة تركيبيّا هو اعتمادها على مدونة مشتتة، عشوائيّة، وغير دقيقة، ورغم إقرارها بالفشل إلا أنّها أشارت إلى جوانب هامة في دراسة الصورة الاستعاريّة منها إلحاحها على تضافر المستويات اللغويّة من تركيب ومعجم ودلالة في فهم الاستعارة [15]

الاختيارات التركيبية في الصورة الشعرية:

جاء على لسان الخليل بن أحمد الفراهيدي الناس أمراء كلام يصرفونه أنّى شاؤوا[16] مقولة أوردها حازم القرطاجنّي ليدلل بها على أنّ الشعر اكتسب صفة الشعر من خلال تميّزه بمجموعة من الاختيارات اللغوية التي يلجأ إليها الشاعر ليعبر بها عن مقصوده,كما أنّ الصورة الشعرية من أوسع أبواب الاختيار أمام الشاعر[17] فهو لايرضى بما تتيحه اللغة من معهود الاستعمال في التعبير فيلجأ إلى الصورة منتقيا لها الأداة التعبيرية التي تشخصها من ضمن حشد كبير من الوسائل التعبيرية الممكنة,ومادام الشعراء يرددون كلاما متداولا,فإنّ الاختيار هو الذي يميّز بعضهم عن بعض ,والذي قوّى من هذا الاعتقاد أن القدماء كانوا في المجالس التي يعقدونها

للمفاضلة بين الشعراء يقيسون التركيب بالتركيب ويقا بلون اللفظة باللفظة في المعنى الواحد,حتّى يتبيّن لهم الفاضل من المفضول,ويكون ذلك راجعا في الغالب إلى اختيار الصيغة الأليق بالغرض والأعلق بالضمير[18].

ويتمثل الاختيار في الصورة الشعرية في انتقاء الشاعر الألفاظ المفردة والصيغ والتراكيب التي تؤلف بينها ,ذالك أن التخييل يجبر المبدع على تبديل السنن اللغوية وتحويل طرائق النظم وفقا لتصوراته وصوره.

إن اللغة البشرية تتميز بخاصيتين اثنتين من ناحية التركيب :هناك تركيب قائم على علاقة إدراكية منطقية وآخر قائم على تصورات تخيلية ،والشاعر يبني تصوراته التخيلية بناء على ما تعرضه اللغة من إمكانات لغوية فيلائم بين مجاله التصوري وإمكانات النظام الذي يعمد إليه وكل ذلك بهدف إقامة تفاعل تخيلي وإبداعي بينه وبين المقصد أو المتلقي[19].

وفيما يلي أنموذج تطبيقي للشاعر ابن حمديس الصقلي (ت527هــ)[20] نكشف من خلاله الاختيارات التركيبية التي لجأ إليها هذا الشاعر في التصوير وكيفية إنتاج المعنى من خلال توظيفه المركب الإضافي.

للمركب الإضافيّ [21]نصيب وافر[22] في شعر ابن حمديس يتكئ عليه في التصوير، وفيه يؤلّف بين عنصري المضاف والمضاف إليه من خلال صور مختلفة أهمّها تلك الاختيارات التي تعتمد على إضافة الاسم إلى الاسم إضافة غير لازمة؛ "إنّ المركب الإضافيّ إجراء تأليفيّ في الكلام، وظيفته البيان على اختلاف أوجهه يؤلّف بين المختلفين تأليف الالتحام والتكامل لما بين الأوّل والثاني من ملابسة، وهو لذلك إجراء قابل للانتشار فيما ينشئ الشعراء من كلام يخبرون به عن تجربة ويتوسّلون فيه فيما يحقق لهم من البيان والوضوح.."[23].

جاءت أغلب المركبات الإضافيّة في الديوان على شكل إضافة محضة أفادت :

أ – **التعريف** : يقول ابن حمديس (الكامل)[24] :

ولربّما فرشت لزائر لحظه ورد الخدود محبّة ووِدادا

فقد تعرف "ورد" بإضافته إلى معرفة (الخدود)

وقوله (المتقارب)[25]:

وكيف أرجي وفاء الخضاب إذا لم أجد لشبابي وفاء

تعرف "وفاء" بإضافتها إلى معرفة "الخضاب"

ب – التخصيص: قال ابن حمديس (البسيط)[26]:

إنّي لجمر وفاء يستضاء به وأنت بالغدر تختارين إطفائي

اكتسبت لفظة "جمر" تخصيصا بإضافتها إلى "وفاء"

وقوله أيضا (البسيط)[27]:

كم ليلة بت صفرا من كراي بها ومن مخيّلة صبح ذات إسفار

اكتسبت لفظة "مخيّلة" تخصيصا بإضافتها إلى نكرة "صبح"

أمّا الإضافة اللفظيّة فقليلة جدّا نمثّل لها بقول الشاعر (الرمل)[28]:

طاهر الأخلاق مألوف العلى طيّب الأعراق مصقول الحسب

تعددت المركبات الإضافيّة وفيها أضيفت الصّفة المشبّهة إلى "الأخلاق" و"العلى" و"الأعراق" و"الحسب".

وفيما يلي أمثلة لمركبات إضافيّة تنهض بفعل التصوير، تبدو فيها العلاقة بين المضاف والمضاف إليه علاقة غيريّة.

يقول (الخفيف)[29]:

تضع البيض منه سود المنايا بنكاح الحروب وهي ذكور

جمع الشاعر بين عناصر غير منسجمة وغير متآلفة من أجل بناء صرح شعري قاعدته الصّورة الشّعريّة أو الاستعارة: "تضع السّيوف" "سود المنايا" "نكاح الحروب"، وبالنّظر إلى هذه الصّور الشّعريّة تدرك نظاما غير معهود، ولا يكمن هذا النظام في سرد مجموعة من الكلمات وإنّما في اكتشاف علاقات جديدة بينها، فبدا البيت الشعريّ أكثر نضارة وإدهاشا فكيف يبدو التآلف من غير المؤتلف؟ يمكن اكتشافه من خلال السّمات الدلاليّة لمجموعة من الكلمات وظّفها الشاعر في هذا البيت:

السّيف أو الأبيض (+قاتل)(+حاد) (+قطع) (+دم)

الحرب: (+موت) (+وحشة) (+دمار) (+دم)

يعدّ السّيف القرين الكفء للحرب، لأنّ لهما الصّفات نفسها، وقد جسد هذا الاقتران المركّب الإضافيّ "نكاح الحروب"، أمّا نتيجة هذا الاقتران فهو المركّب الإضافيّ "سود المنايا" الذي يشير إلى قطع الهامات.

ويبدو التآلف جليّا على مستوى البنيّة التخييليّة في الاستعارة الفعليّة "تضع البيض" بين المسند والمسند إليه في اشتراكهما في "الدم" رغم اختلافهما لأن "الوضع من خصائص الأنثى، والفاعل مذكر (البيض) وقد أشار إلى ذلك الشاعر بقوله (وهي ذكور)،"وقد تعددت المقولات المتنافرة في المركبين الإضافيين سود/المنايا" و"نكاح /الحروب"، فكان للاستعارة "دور المؤسّس (بكسر السين) والمؤسّس (بفتح السين)؛ فالدور المؤسّس يكمن في كونها جزءا من التنافر الدلاليّ الذي يشتغل عليه الخطاب والدور المؤسّس يكمن في قدرتها على مدّ الجسور بين عوالم كلاميّة وإحاليّة تبدو غير قابلة للتعالق لأوّل وهلة، وهذا يعني أنّ الشّاعر يقوم بعمل مزدوج فهو يمارس متخيّله في وصف تعبير مبتكر ويشغل موسوعته في الكشف عن بنيات ترادفيّة موجودة في أصل اللغة، ويقوم خطابه على إزالة غطاء الزمن من جهة وإبداع استعارات ومتشابهات من جهات أخرى ..." [30].

تبدو العلاقة التنافريّة –على المستوى الإدراكيّ– بين (سود ومنايا) وبين (نكاح وحروب)، أمّا على المستوى التصوريّ فتبدو العلاقة ائتلافيّة بالنظر إلى مقومات المركبين الإضافيين :

سود: (+ظلمة) (+حزن) (+ألم)

المنايا: (+حزن) (+ألم) (+ظلمة) (+وحشة)

نكاح: (+اقتران) (+لذة)

الحروب: (+دمار) (+موت) (+دم) (+ألم) (+لذة انتصار الغالب)

ولد التوافق من التنافر على المستوى التخّيليّ وتأسّس البيت الشعريّ على استعارات ولدت التوافق من اللاتوافق من خلال الربط والتشخيص الدلاليّ والمرجعيّ، ومن خلال اكتساب الوحدات المعجميّة عن طريق التركيب الإضافيّ الذي تخضع له في مستوى التصور مقوّمات جديدة انتفت على المستوى الإدراكيّ أو الطبيعيّ للغة .

ويقول متحسّرا على ضياع الشّباب (المتقارب)[31]:

وكيف أرجّي وفاء الخضاب إذا لم أجد لشبابي وفاء

"وفاء الخضاب" تركيب يستند إلى الإضافة، وإنّ مقوّمات عناصره لا يمكن أن تحلّل إلا بناء على العلاقة التي تجمع المضاف بالمضاف إليه، وبناء على السّمات الدلاليّة لكلمتي "وفاء" و"خضاب" نحاول عبر علاقة تخيّليّة أن نكتشف تقاربا بين المضاف والمضاف إليه على مستوى التصوّر.تضطرب العلاقة المعنويّة بين المضاف والمضاف إليه في الاستعارة " وتبرز بشكل واضح عمليّة رفض النّظام العقليّ المنتظم ليحلّ محلّه نظام جديد قائم على الحدس"[32]هذا النظام القائم على الحدس نصل إليه من خلال الاستفهام الاستنكاريّ الذي وظّفه الشّاعر "وكيف أرجّي وفاء الخضاب؟ "ومعناه أن لا وفاء للخضاب(التلوين) مثلما لا يوجد وفاء للشّباب، فالشّباب والخضاب يلتقيان عند نقطة "اللاوفاء" كلاهما يخدع صاحبه ويؤكّد ذلك في بيت آخر يقول فيه (الرمل)[33]:

وخضاب الشّيب لا أقبله إنه في شعري شاهد زور

إنّ الشّباب – على المستوى التصوريّ– يعادل صقليّة الوطن السليب الماضي الجميل، بينما يعادل الخضاب الأحلام والذكريات التي يواسي بها نفسه ، ولكنها سرعان ما تتبخر مثلما يتلاشى الخضاب، فيتم نفسيّا وتزداد لوعة الشوق إلى الوطن،هذا القحط النفسيّ يصوّره قوله (البسيط)[34]:

وكلّ جدب له الأنواء ماحيّة وجدب جسمي لا تمحوه أنوائي

وقوله (الطويل)[35]:

أحنّ إلى أرضي التي في ترابها مفاصل من أهلي بَلِينَ وأَعْظُمُ

كما حنّ في قيد الدجى بمضلّة[36]

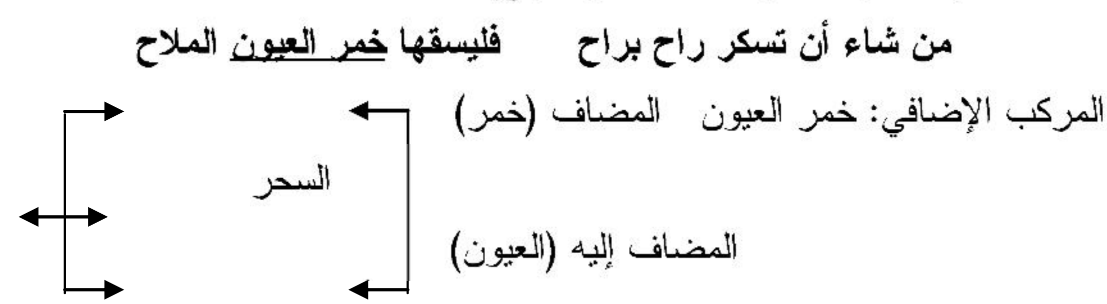
إلى وطن عود[37] من الشوق يرزم[38]

يمثل الشّاعر نفسه بناقة مسنّة تحنّ إلى أهلها ووطنها تائهة وسط ظلمة حالكة ، واستخدم التركيب الإضافيّ "قيد الدّجى" للتعبير عن مقصده بدقة: جاء في لسان العرب: "الدّجى: سواد اللّيل مع غيم وأن لا ترى نجما ولا قمرا" ؛فالقيد هو الرباط أو الغيم الذي يكبّل الدّجى حتىّ لا يُرى القمر، وأكّد هذا المعنى قوله "بمضلّة" بمعنى من غير هدي. لقد أحسن الشّاعر الاختيار التركيبيّ والمعجميّ للتعبير عن مقصوده فلم

يقل "ليل أدهم" أو "الظلماء" أو "سدفة الليل" لئلا يتوهّم المتلقّي ظهور القمر، وإنّما قطع كلّ تأويل لمّا ذكر "قيد الدجى" و"بمضلّة" والمضاف على حدّ تعبير المبرّد: "إنمّا يعرّفه ما يضاف إليه"[39] وما هذا العود إلا الشّاعر نفسه ملتاعا بحب صقليّة" الوطن السليب .

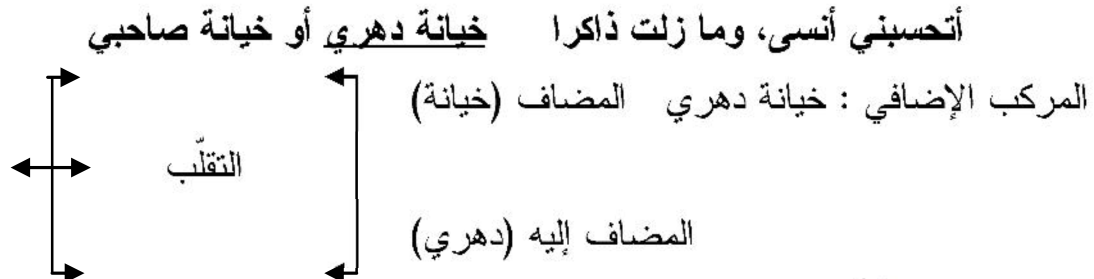
ومن أمثلة المركبات الإضافيّة التصويريّة التي بدت فيها العلاقة بين المضاف والمضاف إليه غيريّة نذكر أيضا قوله (السريع) [40]:

من شاء أن تسكر راح براح فليسقها خمر العيون الملاح



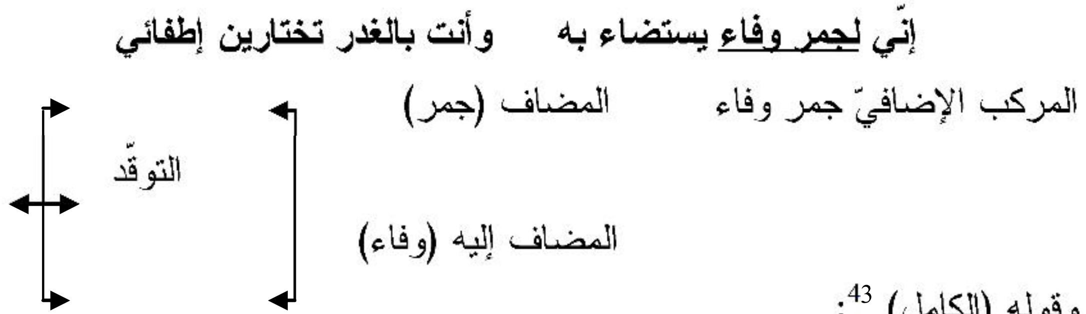
وقوله (الطويل) [41]:

أتحسبني أنسى، وما زلت ذاكرا خيانة دهري أو خيانة صاحبي



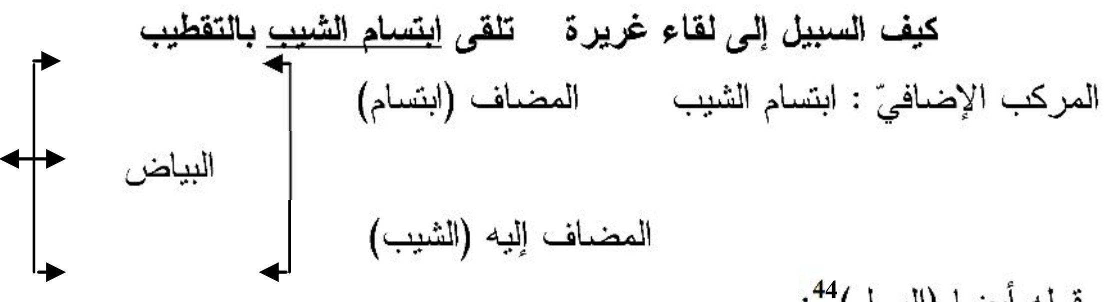
وقوله (البسيط) [42]:

إنّي لجمر وفاء يستضاء به وأنت بالغدر تختارين إطفائي



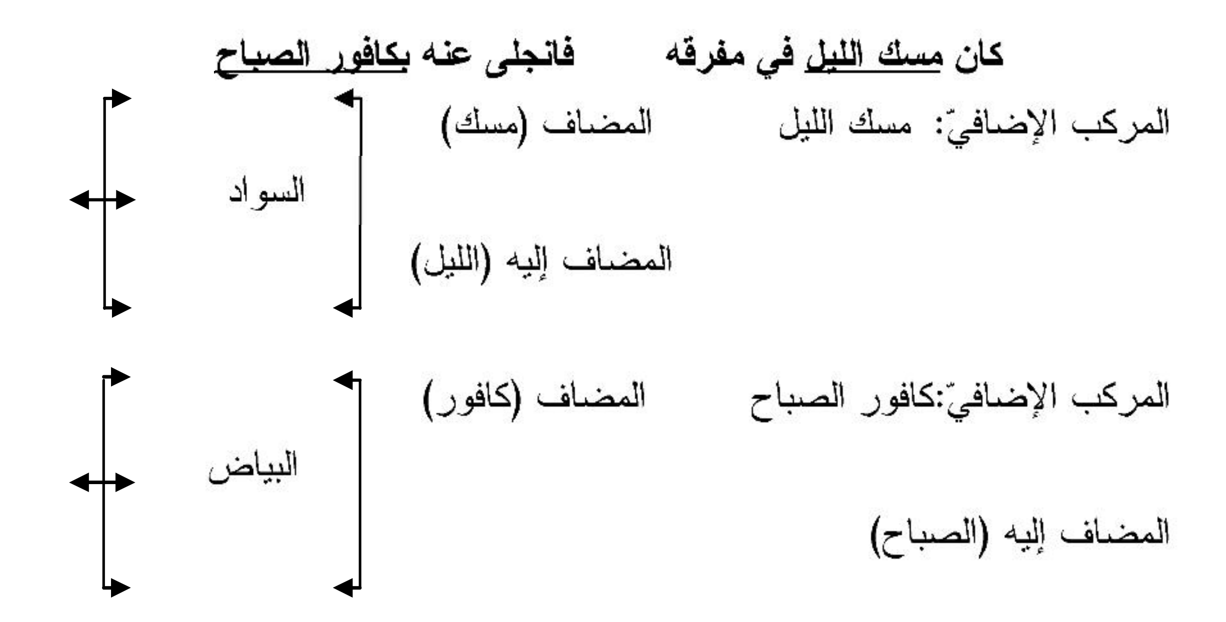
وقوله (الكامل) [43]:

كيف السبيل إلى لقاء غريرة تلقى ابتسام الشيب بالتقطيب



وقوله أيضا (الرمل)[44]:

كان مسك الليل في مفرقه   فانجلى عنه بكافور الصباح



ولابن حمديس في شعره مركبات إضافيّة تنتفي فيها الغيريّة بين المضاف والمضاف إليه؛ فيضيف الشيء إلى نفسه سواء أكان ذلك في المعنى أم في اللفظ والمعنى ونمثّل لما نذهب إليه بقوله (البسيط) [45]:

إذا أدير سناها في الدّجى غمست   دهم الحنادس في التحجيل [46] والغرر

أضاف "الدهم" إلى الحنادس" وهو من إضافة الشيء إلى نفسه، وهو هو في المعنى، لأنّ الدهم معناه : الظلمة والحندس: الليلة شديدة الظلمة.

وفي ديوانه أمثلة عديدة لهذا النوع من المركب الإضافيّ نذكر بعضها:

يقول (الرمل)[47]:

أشهاب في دجى الليل ثقب   أم سراج ناره ماء العنب

وقوله (البسيط) [48]:

كأنّما أدهم الظلماء حين نجا   من أشهب الصّبح ألفى نعل حافره

وقوله من (الطويل)[49]:

سرى رامحا دهم الدياجي كأبلق[50]   له وثبة في الشرق يأتي به الغربا

وقوله (السريع)[51]:

غراب ليل فوقنا محلّق   يقبض عنا ظلّه إذا جنح

وقوله (الطويل)[52]:

شربنا على إيماض برق كأنّه   سنا قبس في فحمة اللّيل قد شبّا

وقوله (الطويل)[53]:

أتتني على بعد النّوى منك دعوة قطعت لها بالعزم نجدا وصحصحا

وقوله (الطويل)[54]:

وتحسبها تجلو على كل ناظر كواكب نار في بروج زجاج

وقوله (الطويل)[55]:

وذات دلال أعجب الحسن خلقها فهز اختيّال التيه أعطافها عجبا

إنّ هذه المركبات الإضافيّة لا تقلّ شأنا عن المركّبات الإضافيّة ذات العلاقة الغيريّة (بين المضاف والمضاف إليه) ،وفي هذا الشّأن ذكر"ابن الأثير" مجموعة من الأمثلة يكون فيها المعنى مضافا إلى نفسه مع اختلاف اللفظ ويكون ذلك حسب رأيه في"الألفاظ المترادفة ، وقد ورد في القرآن الكريم، واستعمل في فصيح الكلام فمنه قوله تعالى:﴿**والذين سعوا في آياتنا معجزين أولئك لهم عذاب من رجز أليم**﴾ [56] والرجز هو العذاب ... وقول البحتري (الطويل):

ويوم تثنت للوداع وسلمت بعينين موصول بلحظهما السحر

توهّمتها ألوى بأجفانها الكرى كرى النّوم أو مالت بأعطافها الخمر

فإن الكرى هو النّوم"[57]:

أمّا الغرض من هذا النوع من المركّبات فذكره "ابن الأثير" بقوله "وربّما أشكل هذا الموضع على كثير من متعاطي هذه الصّناعة وظنّوه ممّا لا فائدة فيه، وليس كذلك، بل الفائدة فيه هي التأكيد للمعنى المقصود والمبالغة فيه "[58].

المفعول المطلق:

ينسج ابن حمديس عددا من الصور التّشبيهيّة قوامها :
فعل مؤكّد + مصدر (مفعول مطلق) + ما يضاف إلى المصدر، أمّا الأداة التّشبيهيّة فغالبا محذوفة [59]

ومن نماذج هذا التصوير قوله (الطويل)[60]:

بأكبر يستخذي له كل أكبر فيطرق إطراق البغاثة [61]. للصّقر

يقوم الفعل (أطرق) مقام المشبّه، ويقوم المصدر (إطراق) مقام أداة التّشبيه، أمّا ما يضاف إلى المصدر فيقوم مقام المشبّه به وتكمن أهميّة هذا النوع من التصوير في

توسيع معنى الفعل من خلال ما يضاف إلى المصدر، وإن من أجمل اختياراته المعجميّة في هذه الصورة الشعرية كلمة "أكبر" التي يتجاذبها الممدوح وسراة القوم؛ استفتح بها الكلام لمّا دلّت على الممدوح وجرّها بالفتح نيابة عن الكسر، وحين دلّت على سراة القوم – ورغم أنّهم كبار– أوردها بالخفض دلالة على انكسارهم أمامه فكأنّ التركيب النّحويّ يعاضد التركيب البلاغيّ أو التّخييليّ، وهي الصّورة نفسها التي أوردها في مدح المعتمد بن عباد يقول فيها (الكامل)[62]

فتخاف أذمار الكريهة فتكه خوف البغاث من العقاب الكاسر

وفي الحنين إلى الوطن يقول (الطويل)[63]:

أحنّ حنين النيّب للموطن الذي مغاني غوانيه إليه جواذبي

يتوّسع الفعل "أحنّ" وتتكثف دلالته بما يضاف إلى المصدر (حنين) و"حنين النيب" و حنين النوق يضرب به المثل عند العرب، وقد زاد الاسم الموصول "الذي" التصوير كثافة من خلال التفريع الذي أحدثه في الصّورة فأسهم التشبيه في مضاعفة القوى "في تحريك النفوس إلى المقصود "[64] .أمّاورود الفعل والمصدر متلازمين فقد ولّد إيقاعا متسارعا عن طريق الجناس الاشتقاقيّ، وكان للياءات المتكررة (مرتان في صدر البيت) و(أربع مرات في عجزه) دور في تصوير ماتكابده الذات المبدعة من لواعج الشّوق إلى الوطن ومن أمثلة هذا النّوع من التصوير قوله (الطويل)[65]:

يموتون موت العزّ في حومة الوغى

إذا مات أهل الجبن بين الكواعب

وقوله مادحا أيضا (الطويل)[66]:

يصولون صول الذائدين عن الهدى

ويعفون عفو القائدين ذوي الرشد

وفي وصف شمعة (الطويل)[67]:

ونوريّة للنّار فيها ذؤابة

تذوب بها ذوب النضّار المميّع

تنوب مناب الشّمس بعد غروبها

إذا بزغت كالشّمس في رأس مطلع

وقوله متغزلا (الطويل) [68]:

عشيّة أبكي البين من رحمة لنا   بكاء قتيل الشّوق في إثر قاتله

وفي رثاء ابنته (الطويل)[69]:

بكتك قوافي الشّعر من غزر أدمع

بكاء الحمام الورق في قضب الأثل

وفي رثاء القائد علي بن أحمد الصّقليّ (الطويل) [70]:

ينحن مع الأشجار نوح حمائم

تهزّ بها الأحزان أغصانها المُلْدَا[71]

وقوله في سحق عقرب (الطويل)[72]:

فصبّ عليها نعله فتكسّرت   من اليبس تكسير الزجاج جنوبها

وقد يؤكّد الفعل بمصدر ليس من اشتقاقه ولكن من معناه ويسمّى حينئذ نائب مفعول مطلق يقول (البسيط)[73]:

حتىّ تمزّق ستر اللّيل عن فلق

تقلّص العرمض [74] الطّامي على النّهر

ولكنّه يشاكله في الدلالة والوزن.

وقد لا يتجاوز تأكيد الأفعال فعل التقرير وبخاصّة لمّا ترد المصادر غير مضافة كقوله (البسيط)[75]:

شجريّة ذهبيّة نزعت إلى   سحر يؤثّر في النّهى تأثيرا

وقد يأتي المصدر موصوفا، فتؤدّي الصّفة وظيفة الاسم المضاف من توسيع وتكثيف في الدلالة كقوله مادحا المعتمد بن عباد(الطويل)[76]:

أدرت رحاها دورة عربية   تركت عظام الرّوم فيها هشائما

جاء المصدر(دورة) على وزن (فعلة) دالاّ على الهيئة لا على المرّة لاقترانه بالصّفة (عربيّة) ومؤكّدا للفعل "وليس من الممكن بيان النّوع من غير توكيد معنى الفعل"[77]:

وقد زادت الجملة الموصوفة المؤلّفة من فعل + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به+مضاف إليه + جار ومجرور + مفعول به (2) المعنى توسيعا وتكثيفا.

وقد ينتفي الجمال عن الصّورة الشّعريّة رغم ورود الفعل مؤكّدا للمصدر ومحتويّا على الإضافة كقول الشّاعر في وصف ذبابة تَحُكّ دمها القاني يدا بيد مشبّها إيّاها بإحدى الفتيات وهي تخضب يدها بالحناء (البسيط) [78]:

يحكّ من دمها القاني يدا بيد حكّ الظريف بحنّاء بنان يد

إنّ استخدام "المفعول المطلق" في التصوير يعدّ اختيارا من اختيارات ابن حمديس اللغويّة، به يخرج الموصوف من حدّة الضيّق إلى التّوسّع والإشعاع من خلال ما يضاف -غالبا- إلى المصدر الذي يسم الفعل بدلالات زائدة، وهو - أي المفعول المطلق - طريقة خاصّة في التأكيد، إضافة إلى أهميته في تحريك الصورة في ذهن المتلقين, حركية قوامها أفعال متحرّكة (يطرق إطراقا) (بكتك بكاء) (ينحن نواح) (يصولون صول...) (يعفون عفو...) إلخ ،فتزيد في حيويّة الصّورة ونشاطها .

- التوازنات[79]التركيبيّة :

عرّف ابن الأثير التوازن بقوله: "أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساويّة في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعريّ وعجزه متساوي الألفاظ وزنا"[80] وكثيرا ما يقرن النقاد العرب بين الشعر والنثر في حديثهم عن التوازنات، فالتركيب مثلما يكون متوازنا في الشّعر يكون كذلك في النثر .

وقد حظي موضوع التوازن "le parallélisme" باهتمامات بالغة في الدراسات المعاصرة، ونذكر على الخصوص اهتمامات الباحث اللّسانيّ: رومان جاكبسون "Roman Jakobson " الذي عرّفه كالآتي: "هناك نسق من التناسبات المستمرّة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبيّة، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحويّة ، وفي مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزيّة، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه"[81].

ومن أبرز المعاصرين الذين اعتمدوا التوازن وأشادوا به مؤلفا "مدخل إلى تحليل الشّعر" فقد أفردا له فصلا واعتبراه من مظاهر التكرار وعرّفاه كالآتي: "هو إعادة في سلسلة متتاليّة لنفس الرسم الصرفيّ والنحويّ متبوعا بتكررات أوبإيقاعات مختلفة صوتيّة أو معجميّة ودلاليّة"[82].

إنّ ما نعنيه بالتوازن -في دراستنا- هو ذلك الضرب من التناسب أو الاعتدال أو التناظر بين أطراف الكلام "وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان"[83].

ولا يفسّر التوازن بماله من قيمة إيقاعيّة ثابتة، و"إنّما العلّة راجعة إلى اقترانه في سياقات كثيرة بجملة من مظاهر الإعادة وتفاعله معها تفاعلا تتحقّق بفضله وظائف دلاليّة وإيقاعيّة [84].

للتوازن وظيفة تنغيميّة في الكلام وله وظيفة دلاليّة يوحّد بين المختلف ويقارب بين المتباعد، و"يكسب الرسالة الشّعريّة فعاليّة تركيبيّة متجانسة مع فعاليته في مستوى المحتوى الذي يعكسه هذا التركيب"[85].

إنّ "التوازن التركيبيّ" كثيرا ما يكون مهدا للصّورة الشّعريّة، فيه يعرض طرفا التّشبيه أو الاستعارة أو التّمثيل، فتلتقي الصّورة بالبناء المتوازن وتتوحّد به، فيكتسب -أي البناء المتوازن- "الفتنة الجماليّة والشّعريّة"[86] لما يأتي مدعما بمقوّمات أخرى.

إنّ التوازن ليس مجرد إعادة أو تكرار وإنّما هو اختيار من اختيارات الذات المبدعة تلجأ إليه في تحقيق معنى من المعاني ناسجة مجموعة من العلاقات تكشف عن جمالياته (المعنى)، هذه العلاقات نحددها في علاقات تماثل وعلاقات مقابلة واختلاف .

- علاقات التماثل (Parallélisme par ressemblance) :

يقول ابن حمديس (السريع)[87]:

فالقلب يذكي جذوة [88] تلتظى والعين تذري عبرة تنسجم[89]

عموديا / أفقيا	الخانة الأولى	الخانة الثانيّة	الخانة الثالثة	الخانة الرابعة
الشّطر الأوّل	**فالقلب**	**يذكي**	**جذوة**	**تلتظى**
الشّطر الثّاني	**والعين**	**تذري**	**عبرة**	**تنسجم**
الخصائص المشتركة	توازن نحويّ صرفي	توازن نحويّ صرفيّ	توازن نحويّ صرفيّ	توازن نحويّ
النسبة المئويّة	**100%**	**100%**	**100%**	**50%**

تبلغ نسبة التجانس الكليّ87%

ويمكن التمثيل لهذا الرسم بنظرية "رومان جاكبسون" في تعريفه للأسلوب بأنّه إسقاط المحور العموديّ (محور الاختيار) على المحور الأفقيّ (التوزيعيّ). يتحكم الشاعر في المحور العموديّ من خلال إحداث التجانس أو التماثل النحويّ والصرفيّ:

القلب/ العين، يذكي / تذري، جذوة /عبرة، تلتظى /تنسجم

أمّا المحور الأفقيّ فيخضع لقواعد تركيبيّة وعروضيّة:

فالقلب / يذكي / جذوة / تلتظى والعين تذري عبرة تنسجم

مبتدأ + خبر (جملة فعليّة : فعل + حرف عطف | + معطوف + خبر
فاعل+مفعول به)+صفة (جملة فعليّة) (جملة فعليّة) (فعل | + فاعل + مفعول به) + صفة (جملة فعليّة)

فالقلب يذ	كي جذوة	تلتظى والعين تذ	ري عبرة	تنسجم
مستفعلن	مستفعلن	فاعلن مستفعلن	متسفعلن	فاعلن

ناظر الصدر في نظامه النحويّ العجز، وتوزّعت الوحدات اللغويّة متماثلة نحويّا، ولم يقتصر التوازن على الصّور النّحويّة بل شمل أيضا الخصائص الصرفيّة للكلمات المتناظرة (المتماثلة) ومراتبها العروضيّة وتبدو جماليّة الصّورة الشّعريّة في هذا البناء المتوازن من خلال تشخيص القلب في صورة إنسان ملتاع، ومن خلال ذلك التكامل الدلاليّ بين ما جاء في المصراع الأول والثاني ؛ فالدّمعة الساقطة من العين "دافئة" ما هي إلا نتيجة لما يعتصر القلب من آلام وما يكابده من أحزان؛ هو توازن يستحسنه المتلقّي لما يجده من التذاذ بهذا التناسب بل "فعل تأكيد يبدو به المؤكّد قطبا ينتظم الاختيارات التركيبيّة فيزيده البيان تأكيدا" [90] .

يقول متغزلا (الرمل) [91]:

فالقوام الغصن، والردف النقا[92] والأقاح[93] الثغر، والطل الرضاب

يحتوي هذا البيت على مجموعة من التشبيهات البليغة يتحدّ فيها المشبّه بالمشبّه به مع غياب الأداة التشبيهيّة:

المشبّه به	المشبّه
الغصن	القوام
النقا	الردف
الأقاح	الثغر
الطل	الرضاب

الملاحظ في المصراع الثّاني من البيت أنّ الشّاعر عكس مكان المشبّه والمشبّه به فتبادلا المكان وبدا التشبيه مقلوبا[94]:

الأقاح/ الثغر و الطلّ /الرضاب عوض العكس

إنّ في قلب ترتيب المشبّه والمشبّه به كسرا للرتابة في التّشبيه ممّا أكسب البناء المتوزان جمالا شعريّا ، وفي الجمع بين أربعة تشبيهات بألفاظ يسيرة[95] مع محاولة إيجاد التّناسب بين المشبّه والمشبّه به تكمن شعريّة الصّورة .

وقد شبّه المحسوس بالمحسوس مختارا معجمه التصويريّ من الطبيعة

القوام = الغصن ، الردف = النقا ، الثغر = الأقاح ، الرضاب = الطل

ولكنّ هذا المحتوى "الحسيّ للصّورة ليس من قبيل "النسخ" للمدركات السّابقة، وإنّما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها إلى الدّرجة التي تجعل الصّورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلّف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصّورة ، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتبارها نشاطا ذهنيّا خلاّقا" [96].

ولا يخلو عصر أدبيّ من وجود مثل هذه الصّور، ولكن فاعليّتها تكمن في الكيفيّة التي تتحقق بها في النّصّ الجديد. ولقد وفّر "ابن حمديس" لهذه التشبيهات إطارا جماليّا من خلال جعل الخبر معرفة ليزيد المعنى قوّة وتأكيدا ويرسّخه في الذهن مع التصرّف في رتبة المشبّه والمشبّه به، وبالتالي التصرّف في مكوّنات الصّورة الأصليّة بكيفيّة فنيّة مختلفة يفكّك الدلالة الأولى ليعيد تشكيلها من جديد في صورة مبتدعة .

ويقول واصفا الخمرة (المتقارب)[97]:

فتروي صداه وتدني مناه وتردي أساه وتحيي سروره

يشخّص الخمرة في هذه الصّورة ويسند إليها أفعالا حركيّة ممّا زاد في حركيتها (تروي، تدني، تردي، تحي) وبينها -أي هذه الأفعال- تماثل صرفي عاضده التوازن التركيبي:

فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به + مضاف + حرف

تروي ... صدا ه و

عطف + فعل مضارع (معطوف) + فاعل (ضمير مستتر)+ مفعول به +مضاف إليه

تدني منا ه

ووقعت هذه التوازنات بموسيقى الترصيع (تروي، تدني، تردي، تحي، صداه، مناه، أساه) فزادتها جمالا، كما ناظر الشطر الأوّل الثّاني من حيث احتواؤه على الوحدات نفسِها :

فتروي | صداه | وتدني | مناه وتروي | أساه | وتحي | سروره

فعولن | فعولن | فعولن | فعولن فعولن | فعولن | فعولن | فعولن

إنّ الصّورة في هذا البناء المتماثل أو المتوازن : نحوا وصرفا وتنغيما ودلالة لا تحيل على عالم خارجيّ وإنّما هي "صورة الذات المنشئة في مغامرتها اللّغوية يبدو فيها الإنشاد فعل وعيّ بالوجود وتبدو فيها حركة التناظر بحثا عن هويّة أولى مفقودة يسترجعها الكلام إذ يجري فيه النظير مؤتلفا إلى نظيره" [98].

وتتكرّر في ديوان ابن حمديس أبيات شعريّة أخرى متضمّنة صفة التوازن تربط بين وحداتها اللّغوية علاقات التماثل .كقوله (الطويل) [99]

وقطعي غول القفر في متن سابح[100] وخوضي هول البحر في بطن سابحه[101]

وقوله (المتقارب)[102]:

وتلحظ بالسحر منه الجفون ويلفظ بالدر منه الفم

وقوله (الطويل)[103]:

بأرض يميت الهمّ عنك سرورها ويمحو ذنوب البؤس فيها التنعم

ويقول في وصف فرس (الطويل) [104]:

كريح ترى من نقعها سحبا لها

ومن رشحها قطرا ومن لحظها برق

ويقول في المدح (البسيط)[105]:

وفي ضلوعك قلب حشوه همم وبين عينيك عزم نومه سهر

وقوله أيضا (السريع)[106]:

فالرّبع رحب والندى ساكب والعيش رغد والأماني قماح[107]

- علاقات التقابل(parallélisme par dissemblance)

يقول في وصف سيف (الطويل)[108]:

فمضربه في هامة القرن مأتم ومضربه في كفّ صاحبه عرس

تحدد نسبة التوازن التركيبيّ في هذا المثال بنسبة 100 % ونمثّل له بالترسيمة الآتيّة:

عموديّا / أفقيا	الخانة الأولى	الخانة الثانية	الخانة الثالثة	الخانة الرابعة
الشطر الأوّل	فمضربه	في هامة	القرن	مأتم
الشطر الثاني	ومضربه	في كفّ	صاحبه	عرس
الخصائص المشتركة	توازن نحويّ (مبتدأ)	توازن نحويّ (جار ومجرور)	توازن نحويّ (مضاف إليه)	توازن نحويّ (خبر)
النّسبة المئويّة	100%	%100	%100	100%

لقد أعطى هذا التّشبيه البليغ مجالا للتفاعل بين عناصره اللّغويّة بعد أن استغنى عن الأداة التّشبيهية ليوهمك أنّ المشبّه هو نفسه المشبّه به وهذا الإيهام بالتداخل والاتّحاد بين الطرفين جعل البلاغة الغربيّة تصنّف هذا النوع من التشبيه ضمن ما يسمّى "باستعارة الحضور"[109] **la** métaphore in presentia التي تقوم على ذكر المشبّه والمشبّه به .

تنعقد بين مصراعي هذا البيت علاقة التقابل رغم المماثلة النحويّة والعروضيّة، وقد حقّق الشّاعر علاقة المغايرة من خلال المقابلة المعجميّة (مأتم ≠عرس)، ومن خلال المقابلة السياقيّة في (هامة≠ في كفّ)، (القرن ≠الصاحب)، وقد بدا خياله خصبا في نسجه للصّورة الشّعريّة من خلال تصويره لمشهدين نجمت عنهما حركة نفسيّة ناشئة من التقابل بين حركة المشهد الأوّل وحركة المشهد الثّاني.

حركة المشهد الأوّل:

مضرب السّيف ← في هامة القرن ← مأتم ← حركة انهزاميّة

حركة المشهد الثّاني:

مضرب السّيف ← في كفّ صاحبه ← عرس ← حركة انتصاريّة

يصوّر مشهدين مختلفين لمضرب السّيف : "في هامة القرن" و"في كفّ صاحبه" ولكنّ هذين المشهدين تؤمهما ذات واحدة قابضة على مضرب السّيف. اختلف المشهدان من حيث التأثير (في نفسيّة الهازم والمهزوم) ولكنّهما اجتمعا في قبضة ذات واحدة فأضحى التوازن فعل تأليف أو مظهرا من مظاهر الوحدة بفعل خيال الشّاعر الخصب "ففاعليّة الخيال لا تعني نقل العالم ... وإنمّا تعني إعادة التّشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة" [110].

يقول (الطويل)[111].

فيا صبح لا تقبل فإنك موحش   ويا ليل لا تدبر فإنك مؤنس

تقوم العلاقة التقابليّة بين المصراعين من خلال تحقيق:

1- **المقابلة المعجميّة:** صبح≠ ليل، ولا تقبل ≠لا تدبر، وموحش ≠مؤنس.

2- **التوازن الصرفيّ:** بين الكلمات المتقابلة: تقبل وتدبر = تفعل

موحش ومؤنس = مفعل

3- **التوازن التركيبيّ:** أداة النداء+منادى (نكرة مقصودة) + نفي + فعل مضارع + فاعل (محذوف) + فاء السببية + حرف مشبه بالفعل + اسم إنّ (ضمير) + خبر إنّ

تقوم بنيّة الصّورة التّشبيهيّة على المنافرة الدلاليّة بين المنادى والفعل (يا صبح لا تقبل) و(يا ليل لا تدبر) وبين اسم إنّ وخبرها (فإنك موحش) و(فإنك مؤنس)، وتقوم أيضا بنيّة المشابهة على التقريب بين شيئين مختلفين (الصبح/موحش) و(الليل/مؤنس) "وإنّما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك"[112]، ناظر الصدر العجز في نظامه النحويّ وتوزعت الوحدات اللّغوية متماثلة نحويّا ومتقابلة معجميّا ودلاليّا ،وشمل التوازن الخصائص الصرفيّة لمجموعة من الكلمات المتنافرة وكذلك التماثل العروضيّ .

وتكمن جماليّة الصّورة الشّعريّة المحتواة في هذا البناء المتوازن في مخالفة المألوف والمعهود: أضحى الصّبح مصدر وحشة بعد أن كان مصدر أنس، وأضحى اللّيل مصدر أنس بعد أن كان مصدر وحشة "فمع النظام اللّيلي سوف يتمّ تحويل كل الصّور المرعبة والمقلقة، بخلق تشاكلات جديدة أكثر ألفة وحميميّة ... ولن يبقى اللّيل موحشا قطّ ، إنّه عتبات فجر"[113]، لأنّ في قدوم اللّيل يغيب الرقيب فيتمتع بلقاء المحبوب، ويركّز على المعنى نفسه في بيت آخر يقول فيه (الطويل) [114]:

يقيم عليها الأنس، والصّبح مقبل ويرحل عنها الوحش والليل معرض[115]

مرة أخرى فكّك ابن حمديس الدلالة وأعاد تشكيلها في قالب جديد وهذا ما ننتظره من الصّورة الشّعريّة ! يقول متغزلا (الطويل)[116] :

سخاء بهجر من سمين مدملج[117] **وشحّ بوصل من هزيل موشح**

يسم هذا البيت: التماثل النحويّ: مبتدأ (محذوف) +خبر + جار ومجرور + صفة

والتماثل العروضيّ: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

والتماثل الصرفيّ: هجر ووصل = فعل، وسمين وهزيل = فعيل

والتقابل المعجميّ: سخاء ≠ شح، وهجر≠ وصل، وسمين ≠ هزيل، ومدملج≠ موشح

أمّا على المستوى الدلاليّ فيلتحم الشطران، فيتوازنان على مستوى العمق بالتّشابه أو بالتّماثل لأنّ الشّاعر لاقى من كلا الطرفين المتقابلين "السمين المدملج والهزيل الموشح" النفور والصدّ : إنّ "تصوير الشبّه بين المختلفين في الجنس مما يحرّك قوى الاستحسان ويثير الكامن من الاستظراف"[118] وقاعدة الجمال في التصوير وجود الائتلاف داخل الاختلاف .

ومن أمثلة التوازن المبني على العلاقات التقابليّة قوله في مدح المعتمد(الطويل) [119]

هناك ثنيت الكفر خزيان باكيّا

نعم، ورددت الدّين جذلان باسما

ورغم أنّ التوازنات بعلاقات التقابل أقلّ من ذات علاقات التّشابه في الديوان إلاّ أنّ نظام التوازن في حدّ ذاته كان يهدئ من حدّة الاختلاف فيربط بين المعاني المختلفة فيحببها إلى النّفس، وكان أيضا -أي التوازن- مهادا لتشكّل الصّورة الشّعريّة التي جاءت موقّعة بتوقيعات عدّة: نحوا وصرفا وإيقاعا ودلالة ومعجما ممّا زاد في تفرّدها.

خلاصة عامة

إن البحث في الاختيارات التركيبيّة في الصورة الشعرية غير كاف,لأن اختزال الدراسة في الحدث اللساني وحده le fait intralinguistique في معزل عن مؤثرات الذات المبدعة والسياق ببعديه المعجمي والإنشائي سيحرمنا من التماس مبررات حدثان المعاني المصورة في ظواهر خارج لسانيّة extralinguistique .

الهوامش

1-Sémantique de la métaphore et de la métonymie, librairie Larousse, Paris 1973, p7 .

2- المرجع نفسه، ص 53.

3- فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي، وعائشة جرير، افريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص 17

4- اطلعنا على عمل الباحثة من خلال دراسة الباحثين : J/Molino, F. Soublin, et J/Garde, TAMINE "La métaphore" in langage, juin, 1979, n° 54.

5- المرجع نفسه، ص 26.

6- نفسه، ص 27.

7-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،تحقيق هـ .ريتر ،دار المسيرة ط3،1983 ص 222.

8- صبيحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع) ،دار الفكر اللبناني، 1986 ، ص 87.

9- نفسه، ص 88.

10 - يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديثة (الأبعاد المعرفيّة والجماليّة)، منشورات الأهلية ،ط1،ص 177.

11-J,Molino ;F/Soublin ;et J.G ;tamine ; la metaphore ;in langage n54 , p25

12 - تامين ومولينو Tamine et Molino أستاذان بجامعة بروفانس(provence) بفرنسا .

13-Introduction à l'analyse de la poésie (vers et figures), PUF, Paris, 1982, p 165.

14 - نفسه، ص 166.

15- نفسه، ص 143 .

16-حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تقديم ويحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2،ص143

17-شكري محمد عياد ،اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي،ط1 ،1988،ص63.

18–حسين الواد،المتنبي والتجربة الجمالية، دار الغرب الإسلامي ،بيروت،ط2، 2004ص186.

19–ادريس بلمليح،القراءة التفاعلية،دراسة لنصوص شعرية حديثة،دارتوبقال للنشر، المغرب،ط1، 2000،ص96.

20–هو عبد الجبار أبو محمد بن أبي بكر الأزدي شاعرعربي من صقلية المسلمة (ت527ه)خلف ديوانا ضخما حققه أول مرة المستشرق الإيطالي سكياباريللي Schiaparelli بروما سنة 1897 ،ثم حققه مرة ثانية الدكتور إحسان عباس سنة 1960 . تنوعت مواضيع شعره بين المدح والفخر الذاتي والغربة والحنين إلى الوطن صقلية وبكاء الشباب والزهد والحكمة والرثاء والوصف ،ولا نجد في ديوانه الهجاء وقد أعلن صراحة عن رفضه لهذا الجنس.أسلوبه سهل من حيث المعجم والتركيب ،وتظهر عبقريته أكثر في الوصف تأثرا بالوسط الشعري الأندلسي.أنظر

Ibn Hamdis.Encyclopedie de l'Islam E.I(2) ;Tome III pp806-708 ;(U.Rizzitano).

21– قسّم النحاة الإضافة إلى قسمين : معنوية أو حقيقية ، وفيها إذا أضيف المضاف النكرة إلى معرفة ، فإنه يكتسب منها التعريف ويزيل عنها الإبهام ، أما إذا أضيف المضاف النكرة إلى نكرة فإنه يكتسب منها التخصيص مما يجعله يرقى في تعيين مدلوله إلى درجة المعرفة الخالية من الإبهام، أمّا القسم الثاني فهو الإضافة اللفظيّة وفيها يكون المضاف إليه معمولا للصفة .للمزيد من الاطّلاع انظر: ابن هشام الأنصاري ، شرح قطر الندى وبل الصدى ، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط11، 1963، ص 253–254.وعباس حسن،النحو الوافي، دار المعرفة، مصر،1966، ج3 ص23و24.

22– أحصينا أكثر من مائتي صورة للتركيب الإضافيّ .

23– أحمد حيزم ، فن الشعر ورهانات اللغة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،سوسة ودار محمد علي الحامي ،صفاقس (تونس)ط2001،1 ص 291.

24– ديوان ابن حمديس،قدم له وصححه إحسان عباس ،دالر صادر ،بيروت ،(د.ت) ص 143.

25–نفسه ، ص 3.

26– نفسه ، ص 2.

27– نفسه ، ص202.

28– نفسه، ص47.

29–نفسه ، ص 247.

30– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005ص 274.

31- الديوان، ص 3.

32- صبيحي البستاني، الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنيّة (الأصول والفروع)، ص 87.

33- الديوان ، ص 198.

34- نفسه، ص 2.

35- نفسه، ص 416.

36- مضلّة : من غير هدي.

37- عود : الناقة المسنّة .

38- يرزم : الرزمة بالتحريك ، ضرب من حنين الناقة على ولدها حين ترأمه .

39- المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ،عالم الكتب ، بيروت ،(دت)،ج2 ، ص 175.

40- الديوان، ص 98.

41- نفسه ، ص 29.

42- نفسه ، ص 2.

43- نفسه، ص 58.

44- نفسه ، ص 96.

45- نفسه ، ص 205.

46- التحجيل : الزبد.

47- الديوان ، ص 45.

48- نفسه، ص 192.

49- نفسه ، ص 51.

50- الأبلق : حصان .

51- الديوان، ص87 .

52- نفسه ، ص 51.

53- نفسه، ص 110.

54- نفسه، ص 77.

55- نفسه ، ص 50.

56 - سبأ 5

57-ابن الأثير، المثل السائر،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،المكتبة العصرية،1995 ج1، ص 153-154.

58- نفسه، ص 154.

59- ومن أمثلة ذكر الأداة وهو قليل عند ابن حمديس قوله (الطويل):

رقيقة ماء الحسن يجري بخدّها كجري الندى في غضّ ورد مفتّح

الديوان، ص 109. وقوله (الطويل) :

على الجسم منها الذوب إن فاض سردها كفيض أتي والجمود على الكعب

الديوان ، ص 34.

60- الديوان ، ص 227 .

61- البغاث : ضعاف الطير.

62- الديوان ، ص 211.

63- المصدر السابق، ص 33.

64- القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، منشورات دار الكتاب اللبناني ، ط4 ، 1975 ، ج2 ، ص 329.

65- الديوان، ص 32.

66- نفسه، ص 152.

67- الديوان، ص311.

68- نفسه، ص 368.

69- نفسه، ص367.

70- نفسه، ص 165 .

71- الملدا : غصن أملود وإمليد أي ناعم .

72- الديوان ، ص 44 .

73- المصدر السابق، ص206 .

74- العرمض: الطحلب ، قال الأزهري : العرمض رخو أخضر كالصّوف في الماء المزمن وأظنّه نباتا .

75- الديوان، ص 547 .

76- نفسه ، ص 427.

77- عباس حسن، النحو الوافي، ج2، ص 196-197.

78- الديوان، ص 134 .

79- يلتبس مفهوم التوازن بمجموعة من المفاهيم في البلاغة العربيّة كالترصيع والسجع والمقابلة والتقطيع والتفسير ...إلخ

80- المثل السائر، ج1، ص 272..

81- قضايا الشعريّة ، ترجمة محمد الولي ، ومبارك حنون ، المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ، 1988 ، ص 106.

82-Molino et Tamine .introduction à l'analyse de la poesie ;p 2O9

83_ابن اثير ، المثل السائر، ج1 ، ص 271.

84- Tamine, la stylistique, p 26.

85- إدريس بلمليح ، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ، ص 512.

86- محمد الولي ، الاستعارة في محطات يونانيّة وعربيّة وغربيّة ، ص 143.

87- الديوان ، ص 473.

88- جذوة : جمرة

89- تنسجم ، تنصب

90- أحمد حيزم ، فن الشعر ورهانات اللغة ، ص 288.

91- الديوان ، ص64.

92- النقا : الكثيب من الرمل المحدودب.

93- الأقاح : نبات أوراق زهر مفلجة صغيرة تشبه بها الأسنان.

94- ويسميه "ابن جني" بـــ "غلبة الفروع على الأصول" يقول: "هذا فصل من فصول العربية طريف ، تجده في معاني العرب ، كما تجده في معاني الإعراب، ولا تكاد تجد شيئا من ذلك إلا والغرض فيه المبالغة فمما جاء في ذلك للعرب قول ذي الرمة :

ورمل كأوراك العذارى قطعته إذا ألبسته المظلمات الحنادس

أفلا ترى ذا الرمة كيف جعل الأصل فرعا والفرع أصلا ، وذلك أن العادة والعرف في نحو هذا أن تشبه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء .. انظر الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، ج1 ، ص 300.

95- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 127.

96- جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 309.

97- الديوان ، ص 184.

98- أحمدحيزم ، فن الشعر ، ص 289.

99- الديوان، ص 81.

100- سابح : الفرس لأن الخيل تسبح وسبح الفرس جريه

101- سابحه : السفينة .

102- الديوان ، ص 419

103- نفسه، ص 413.

104- نفسه، ص 329.

105- نفسه ، ص 223.

106- نفسه ، ص 101.

107- قماح : مرتوية.

108- الديوان ، ص 280.

109.Molino, et J.G.Tamine, introduction å l'analyse de la poésie, page 161.-

110- جابر عصفور ، الصورة الفنيّة ، ص 309.

111 – الديوان ص 277

112-العمدة، ج1، ص 289.

113- العربي الذهبي، شعريّات المتخيّل (اقتراب ظاهراتي) شركة النشر والتوزيع ، الدار البيضاء، (المغرب)، ط1، 2000، ص 230.

114- الديوان ، ص 292.

115- أعرض الليل : برز وظهر.

116- الديوان ، ص 109.

117- مدملج : المدرج الأملس، ودملج جسمه دملجة أي طوي طيّا حتّى أكثر لحمه .

118 – أسرار البلاغة ، ص 118.

119- الديوان ، ص427